

## EL CORRIDO MEXICANO. SU EXPRESIÓN EN EL ARTE. JOSÉ GUADALUPE POSADA Y DIEGO RIVERA

Elisa García Barragán

### RESUMEN

A través del análisis de la obra del grabador José Guadalupe Posada y del pintor Diego de Rivera, la autora de este trabajo pone en relación el corrido mexicano como manifestación poética popular con la plástica del siglo XX. El “corrido gráfico” de Posada sirve para informar diariamente de los acontecimientos cotidianos creando personajes que calaron hondamente en el sentir del pueblo. Rivera, por su parte, convierte en épica visual los corridos populares para la memoria mexicana, uniendo figuración y epigrafía en obras de enorme transcendencia al situarse en edificios públicos.

### SUMMARY

In the present article the author analyses the work of the engraver José Guadalupe Posada and the painter Diego de Rivera and establishes the connection between the Mexican wall-painting (“corrido”), considered as an example of as popular poetic inspiration and the plastic arts in the 20th century. The object of Posada’s “corrido gráfico” was to provide daily information about current events, and in doing so the engraver created characters who became extremely popular. And Rivera transforms these popular engravings into a visual epic which has become part of the Mexican national memory. His works, which combined figuration and epigraphy, achieved great importance since they were placed in public buildings.

Es del saber general que el corrido no es una forma espontánea nacida en nuestro suelo, sino que tiene como antecesor «directo, literario y musical» al romance español. Bien ha dicho Clementina Díaz y de Ovando que:

‘Rememoración y reproducción’ unidas al elemento indígena dan como resultado la poesía nacional mexicana: el corrido, que hereda del romance su aspecto formal.

Como único y riquísimo patrimonio el conquistador español traía en su barjuleta dos de las más estupendas expresiones literarias de su España: libros de caballería y romances<sup>1</sup>.

El romance, deleite de cultos e incultos, poesía del pueblo y para el pueblo, en la que está contenido todo el saber de éste, se fue adaptando a América. El romance derivado de las primitivas canciones de gesta, en estas tierras recién descubiertas —por razón natural— tomaría como tema central e inicial la epopeya conquistadora; y poco a poco iría superponiendo los elementos psicológicos auténticamente mexicanos hasta volverse parte sustantiva de nuestra lírica popular, ya como corrido. Así la poesía callejera o el arte

del decir, este género que refleja, quizás mejor que cualquiera de las otras artes, el alma y espíritu del pueblo, y expresa su ironía, su desesperación, sus rencores, sus inquietudes, sus ilusiones, sus desilusiones, fue la primera forma de arte que expresó lo que significaba la Revolución, mucho antes que la novela o la pintura.

No es asunto del presente trabajo el abundar en la historia de estas canciones, pero sí lo es explicar qué relación hay o pudiera existir entre el corrido y las dos cimeras figuras del arte mexicano contemporáneo: el grabador José Guadalupe Posada y el pintor Diego Rivera. Cabe aclarar que lo que pudiera parecer una relación arbitraria, no lo es; y para definirla mejor hay que recordar que los primeros propagadores del romance fueron los juglares. Ahora bien, es la figura del juglar la que permite asociar a Posada y a Rivera con los corridos y sus pretéritos antecedentes. Para el poeta y crítico de arte Luis Cardoza y Aragón, «Posada fue un juglar maravillosamente legítimo»<sup>2</sup>.

La anterior afirmación acerca de un grabador mexicano que está a caballo entre los dos siglos, el XIX y el XX, pudiera parecer errónea o desmedida si se piensa en la amplitud del lapso que separa la actividad de los juglares y el tiempo que le tocó vivir al artista mexicano. Sin embargo, la referencia de Cardoza es a la vez justa, pues ambos, juglar y grabador, tuvieron como tarea informar y causar alegría mediante su arte.

Así pues, si Posada es una especie de juglar, Diego Rivera bien puede encarnar al mexicanísimo cantador de corridos, y antes de exponer porqué la producción artística de Posada y de Rivera permite hermanarlos con aquellos divulgadores de las gestas medievales y del heroico acontecer mexicano, hay que destacar los asuntos que ocuparon a los creadores y propagadores de romances y, sobre todo, de lo que nos es más propio: los corridos.

Ya quedó explícito que tanto el corrido como los romances son en su estructura y dinamismo heroicos, y que si en épocas muy tempranas se nutrieron de la épica conquistadora, es bueno señalar que —ya como poesía nacional— su fuente nutricia fue la Revolución Mexicana, y que si diversas son las intenciones que alcanza la mencionada poesía, las que van desde lo bizarro hasta lo noticioso —por supuesto como preponderante lo primero—, dentro de tal tónica se puede afirmar que romances y corridos encierran todo lo que al pueblo le interesa, lo que le llega al alma, teniendo en ellos un lugar sobresaliente los héroes de nobles hazañas, y esto es precisamente lo que Posada y Rivera recogieron en su obra: el alma del pueblo.

Quizás sea útil recordar que José Guadalupe Posada nació en Aguascalientes, capital del Estado del mismo nombre, el 2 de febrero de 1852; mostró afición por el dibujo desde niño, parece que recibió lecciones formales por poco tiempo, pero a pesar de ello asimiló bien los principios aprendidos en la academia de Aguascalientes. Posteriormente estudió litografía en el taller de Trinidad Pedroza y empezó a llamar la atención por sus ilustraciones en el periódico dominical *El jicote*. Dibujos saturados de ingenio, en donde Pedroza y él parece que abusaron de la crítica política, lo que dio al traste con la publicación. Por ello, Pedroza, fundador del diario, y su ilustrador Posada tuvieron que cambiar de aires. Posada se traslada a la ciudad de México, en donde conoce al impresor Antonio Vanegas Arroyo, quien lo contrata para que trabaje como dibujante en su imprenta, con un sueldo de tres pesos diarios.

El artista empieza por ilustrar las variadas obras literarias —principalmente de carácter popular—, que imprimía Vanegas, que iban desde oraciones a los santos, hasta novelas históricas. Dada la imaginación y habilidad de Posada, ambos, artista e impresor, se dan a la tarea de informar al pueblo —a través de hojas volantes impresas en papel de china, de vivos colores— de cuanto sucedía desde los acontecimientos nimios de todos los días hasta las impactantes noticias, como terremotos, eclipses, crímenes, fusilamientos, atropellos de la dictadura. En la puerta de su taller o de su casa la gente se enteraba de lo que había

ocurrido, sabían la noticia que conmovía, pues Posada la fijaba para el hombre de la calle, por lo general analfabeta, en su «corrido gráfico», fuera lo que fuese.

Los temas de que se ocupó Posada son múltiples; su contenido es la vida, la vida de la capital en primer término y, en segundo, la del país entero, por medio de la ilustración de los llamados «corridos», canciones, noticias —espeluznantes las más—, oraciones, sucedidos y los muy famosos *Ejemplos de Vanegas Arroyo*, especie de reportaje gráfico con intención satírica-moral, que son por lo general atrocidades mayúsculas, tales como la «Hija que envenena a su madre», o los crímenes de los Bejarano, que de alguna manera tienen un precedente en aquellos grabados de Goya con los que el pintor hizo la descarnada crítica social de la España que le tocó vivir.



Fig. 1. Diego de Rivera. *Corrido de la Revolución*. Secretaría de Educación.

El grabador mexicano va más allá, y para acentuar lo horripilante de los *Ejemplos*, le vienen de perlas la figura del demonio, y así los diablos acompañan a los asesinos, les aconsejan, les empujan a cometer crímenes nefandos.

No es que Posada se regodeara en asuntos tan truculentos, sino que, al igual que la prensa periódica, tenía que comentar tales sucesos, y como alude algún corrido, hace lo mismo que esos diarios:

Los periódicos del día  
anuncian constantemente  
asaltos, robos, suicidios  
crímenes sin precedente.

Pero no todo es bajeza y ruindad en sus grabados; el artista tocó también las diversiones del pueblo, la vida galante con su dejo romántico, huelgas, mitotes, lo maravilloso (una muerta que se levanta del sepulcro), el espejo de costumbres (las nueve posadas decembrinas), los tipos clásicos (los borrachos, las suegras), celebraciones patrias, retratos de héroes revolucionarios (Madero, Zapata), etc. Su anterior cuadro de la sociedad capitalina, por su intención, bien pudiera traer a las mentes las Coplas del Mingo Revulgo del siglo XIV, claro documento de denuncia social en donde, burla burlando, este personaje, símbolo del pueblo, va dialogando satíricamente con Gil Aribato, que lo es de la aristocracia.

De igual manera, Posada crea un personaje imaginario que le ayuda a divertir y a hacer crítica social: Don Chepito, animadísima y mexicanísima figura que, al igual que sus homólogos Mingo Revulgo o el Robert Macaire de Daumier, se convierte en el bufón que boxea, torea, baila y es borracho y hasta mariguano.

Sin embargo, don Chepito no bastó al artista para sus testimonios y narraciones gráficas, y con gran imaginación, y siempre vitalmente realista, traslada este mundo al otro y nos introduce en el reino de la calavera, mundo fantástico que no por escatológico deja de ser, en la obra de Posada, divertido. El reino de las calaveras creado por este grabador quiere ser un espejo alegórico de la vida.

De nuevo, como en los corridos, la muerte es recordada y se la recibe con burla:

Dicen que la muerte es flaca  
y el diablo muy bufador,  
se me hace que una es matraca  
y el otro, matraqueador.

O bien se le acoge con resignación:

La vida tengo prestada  
y la tengo que entregar  
al cabo soy de la nada  
y en nada vendré a quedar.

Tal simbolización, en la que se conjugan conceptos antitéticos, como placer y sufrimiento, no encierra en las cincografías de Posada un ambiente de pesimismo. En la mente del grabador, como en la del pueblo mexicano, se ha hecho realidad el sincretismo que amalgamó el concepto prehispánico de la muerte como fuente de la renovación, fecundidad y trascendencia, con aquel pensamiento español y cristiano de la representación de constantes danzas macabras, y un profundo sentido de temor y de anhelo del juicio final; conciliación que da por resultado la pérdida del ostensible temor a la muerte, que ya no es tanto regeneradora de la vida, sino parte familiar y cotidiana de ella; motivo de fiestas y representaciones jubilosas y grotescas, bien en juguete o en figuras comestibles, como calaveras de azúcar, pan de muerto, etc.

De ahí que las calaveras hayan sido el óptimo tema del que se valió el artista para la sátira política y social; con ellas Posada da rienda suelta a su imaginación y puede, con impunidad, hacer crítica al progreso (las bicicletas o la electricidad), al clero (calavera clerical), a los revolucionarios (calavera zapatista). También



el pueblo continúa sus divertimientos en el más allá (el jarabe de ultratumba); en fin, todas las actitudes y actividades que puedan caber en el panteón de las calaveras, donde es ama y señora la calavera catrina, adornada con elegante y florido sombrero.

El insigne poeta mexicano Carlos Pellicer, en verso que a manera de corrido dedicara al artista, en el canto que tituló «Palabras y música en honor de Posada», alude —en varias estrofas— a ese sentimiento inspirador de tantos grabados.

La muerte con el ruido de sus huesos  
le contaba las cosas de la vida  
y todo aquello terminaba en juego.  
y con el alma en un hilo,  
sin saber por qué será  
la vida que pasa está  
pidiéndole siempre asilo  
a la vida que se va.

Porque esto de vivir junto a la muerte,  
aunque nos las comamos con azúcar,  
sabe a tiempo perdido, a azul silvestre.

Sin duda, los grabados con temas de calaveras son la obra cumbre de Posada, y es en ese reino de ultratumba donde se muestra en forma patente como gran artista; ahí están sus más originales concepciones. Para Justino Fernández, «Títulos y caracterizaciones, son sugerencias simbólicas de la crítica de Posada a la época, que es toda una anticipación al sentido de la pintura mural que había de venir unos años después»<sup>4</sup>.

Por tanto, no es extraño que sean los muralistas Diego Rivera y Orozco los que primero se ocupen de Posada. Así, para Rivera sus grabados son magistrales por sus masas contrastadas de blanco y negro; de igual manera, «la inflexión de la línea, la proporción, todo en Posada le es propio y por su calidad lo mantiene en el rango de los más grandes. Sí, porque Posada está más allá de los que se le puede imitar o definir y porque su obra por su forma es toda la plástica; por su contenido es toda la vida»<sup>5</sup>.

Para algunos de sus críticos, como Cardoza y Aragón, Posada no fue «nacionalista», sino nacional; ni didáctico, ni folklórico o costumbrista, sino el «juglar» que informó y divirtió al pueblo, pero que además, como advierte Diego Rivera, fue «el guerrillero de hojas volantes y heroicos periódicos de oposición»<sup>6</sup>.

Diego Rivera se explaya aún más en su admiración hacia el grabador, al señalar que éste fue su «verdadero maestro». En efecto, entre Posada y Rivera hubo una estrecha relación, y según narra Bertram Wolfe, el niño Diego empezó por atisbar «a través del escaparate del pequeño establecimiento cercano a la Academia de San Carlos, donde Posada trabajaba incansablemente», y más tarde, esa atracción llevó al joven artista a visitar el taller, y a sentarse codo con codo con José Guadalupe «mirándole trabajar, escuchando la modesta sabiduría estética»<sup>7</sup>.

Diego Rivera nació en la ciudad de Guanajuato, capital del Estado del mismo nombre, el 8 de diciembre de 1886. A los once años, en 1897 ingresa en la Academia Nacional de Bellas Artes, llamada antes de San Carlos, y como el mismo Diego le comentara a Wolfe, «tuvo suerte», y de verdad que la tuvo, pues la escuela contaba en esos días con varios maestros excepcionales; entre otros, Félix Parra, quien a su formación académica unía un entusiasmo «rayano en el fanatismo, por la escultura azteca precortesiana», afición que este pintor transmitió a su discípulo. Estaba también José María Velasco, el notable paisajista y



Fig. 4. José Guadalupe Posada. *Gran comelikón de calaveras*.



Fig. 5. José Guadalupe Posada. *Campesino prisionero de los Rurales*.



un «verdadero maestro en perspectiva». Otro profesor esencial en la formación de Rivera lo fue Santiago Rebull, quien, según confirmación del propio Diego, reconoció el nada común talento del joven y además le proporcionó el estímulo necesario para enfrentarse a los retos del arte.

A esos artistas de la Academia —como ya quedó dicho—, Diego uniría, orgulloso, el nombre del genio que no pertenecía a ella, el de José Guadalupe Posada, de quien afirmaría:

Posada, tan grande como Goya o Callot, fue un creador de una riqueza inagotable... intérprete del dolor, la alegría y la aspiración angustiosa del pueblo de México... ilustrador de los cuentos y las historias, las canciones y las plegarias de la gente pobre. Combatiente tenaz, burlón y feroz... Está tan integrado al alma popular de México, que tal vez se vuelva enteramente abstracto; pero hoy su vida y su obra trascienden (sin que ninguno de ellos lo sepa), a las venas de los artistas jóvenes mexicanos, cuyas obras brotan como flores en el campo primaveral después de 1923.<sup>8</sup>

Así pues, de igual manera, al intelecto y venas de Diego Rivera trascendió la feliz conjugación del academismo, el amor a la naturaleza, la correcta perspectiva, el interés hacia el pasado prehispánico, y la comprensión y admiración hacia el alma del pueblo mexicano.

Rivera pudo estudiar en Europa. En España afirmó su disciplina académica y se acercó a movimientos como el «realismo español», gracias a su contacto con Eduardo Chicharro. En Francia conoció y se unió a aquellas rebeliones fundamentales de la Escuela de París, ámbito en el que, como asevera Luis Cardoza y Aragón, Diego «adquirió cimientos definitivos de su formación magistral», y en fin, su visita a Italia tuvo también gran importancia en su formación.

Sin embargo, la lejanía no le borró de la mente recuerdos esenciales: el color y el folklore de México, así como aquella primera huelga de Río Blanco en Veracruz, y su represión, presenciada por el joven artista poco antes de su partida a Europa:

Una vez me encontraba en Orizaba, precisamente para pintar paisajes, cuando estalló la huelga de los obreros textiles que condujo a una batalla de varios días contra las tropas del Dictador Díaz. Recuerdo estos días minuto a minuto con esa claridad increíble de la memoria visual y una especie de ardiente alegría. Me acuerdo de cómo por fin cristalizó en mí el odio puro y concreto hacia el enemigo de las clases oprimidas<sup>9</sup>.

Tales remembranzas del pintor, unidas a las noticias de la naciente Revolución Mexicana, le inspiraron dos obras importantes: *Paisaje Zapatista* y *Retrato de Martín Luis Guzmán*; cuadros que ejecutó en el novedoso «Género cubista», más original aún en la creación de Rivera, al grado que algunos de sus críticos han comentado que tales obras fueron ejecutadas en un ¡cubismo folklórico!

Sin duda, tales pinturas de numen mexicano son ya barruntos de la determinación tomada por el artista de dedicarse a lo propio, de retornar a su patria. Resolución difícil, pero necesaria. Cardoza y Aragón afirma que si Diego hubiera continuado en París,

solamente habría sido un buen pintor, semejante a otros, en vez de transfigurarse, con su tierra, con su pueblo, en uno de los creadores continentales...

Esta decisión es la proeza más elevada de Diego Rivera en su vida de artista... El carácter de irrevocable, la angustia y la alegría, la transfiguración de Rivera al recobrar México después de sus años de Europa... No fue nada más un acontecimiento íntimo, individual, sino un acontecimiento mexicano<sup>10</sup>.

Rivera no vivió las cruentas luchas revolucionarias, pero pronto se pondría al corriente respecto a ellas, al



acercarse a hombres geniales como José Vasconcelos o Vicente Lombardo Toledano, en cuyas charlas se empararía de tan renovadores sucesos y hazañas. Con algunos de esos personajes haría otro viaje cardinal, aquel a Yucatán, en el que se impregnó del colorido de esa tierra y de su gente. Jornada en la que con gran avidez devoró paisajes tropicales para devolverlos después en sus murales, a manera de escenarios luminosos en los que deambula el pueblo, no sólo en sus luchas, sino también en sus alegrías, como protagonista inmanente del «romancero plástico» que ha dejado Diego en la mayor parte de su notable creación.

Si los romances y corridos surgieron de la necesidad de informar lo más verídicamente posible sobre los hechos históricos

De Monterrey a Laredo  
y de Laredo hasta Torreón  
se echaron los carrancistas  
toda la federación

para que éstos «queden en el recuerdo como hazañas heroicas»

Para siempre ha de quedar  
con cariño verdadero  
y con letras de oro el nombre  
de don Francisco I. Madero

si sus héroes son «los vengadores de las afrentas de los poderosos» y son poseedores además de una lealtad incondicional para con el pueblo y de un valor desmesurado.

Al exhortar Alvaro Obregón a sus indios yanquis a que no tengan miedo pues «revivieron en su tierra», uno respondió

no es cierto mi general,  
le escribí a un hermano muerto  
no me ha vuelto a contestar.

Si en tales canciones aparecen notas exageradas de ternura y delicadeza; si en sus personajes y acontecimientos el desprecio de este mundo y de sus bienes es preponderante,

Yo soy soldado de Pancho Villa,  
de sus dorados soy el más fiel;  
nada me importa perder la vida,  
si es cosa de hombre morir por él.

Y por lo tanto cuenta como primordial para la supervivencia de la fama en la memoria del pueblo; si sus protagonistas anhelan y llegan a la muerte heroica henchidos de fe en el «último juicio popular»; si prefieren la muerte a la vida porque la muerte es redención; y si la libertad es rasgo definitivo en tales poesías; si todo lo anterior está pues en la génesis de los corridos, no resulta impropio calificar de «romancero plástico» a la mayor parte de la narración pictórica que se advierte en tales obras de Diego Rivera.

Sin embargo, en donde el corrido se hace aún más real —por deseo expreso del artista—, es en los murales del edificio que alberga a la Secretaría de Educación Pública en la ciudad de México. Pinturas en las que el artista sigue: «versos de una balada sobre Zapata; las mejores estrofas de uno de los corridos de la Revolución de 1910».

La muerte de este caudillo, más bien que su vida fue la que inspiró gran número de popularísimos corridos. En ellos es el propio Zapata quien canta y en hermosos y sentidos versos se despide de sus lares y de sus familiares cercanos de sus correligionarios y del pueblo exhortándolos:

Olviden ya las querellas  
vuelvan a labrar la tierra  
que ya no corra más sangre  
en los llanos ni en la sierra

Pero es ese mismo pueblo el que se niega a que su héroe desaparezca y surge la leyenda que lo sitúa viviendo en sus montes:

Arroyito revolloso  
¿qué te dijo aquel clavel?  
—Dice que no ha muerto el jefe  
que Zapata ha de volver...

O ese otro más dramático:

Tal constancia a todos pasma;  
de la noche en las negruras,  
se ve vagar su fantasma  
por los montes y llanuras

Para sus murales de la Secretaría de Educación Pública Diego aprovecha también el corrido escrito por José Guerrero, así como aquel otro de un «tal Martínez, redactado para *El Machete* e intitulado *Así será la Revolución*»<sup>11</sup>, registros que dieron vida y color al canto plástico de la heroica lucha, que no sólo liberó al pueblo sino que también fue propiciadora tanto de la literatura como del gran arte mexicano del siglo XX. Como en los corridos antes citados la plástica muralista toma en inmortal a Zapata y los pinceles de varios artistas además de Diego Rivera plasmaron su mexicana y atrayente efigie.

Al realizar tan titánico trabajo, Diego Rivera confesaría a Bertram D. Wolfe:

tengo la ambición de reflejar la vida social de México como yo la vea, y por la realidad y el orden del presente, se mostrarán a las masas las posibilidades del futuro. Trato de ver... un condensador de las luchas y anhelos de las masas y sus deseos, de modo de servirles como un organizador de conciencia y ayudar a su organización social<sup>12</sup>.

Es en el tercer piso del patio dedicado al «trabajo», en el que Diego hace la exégesis plástica del corrido de la lucha revolucionaria. Canto en el que la protagonista principal es la trilogía conformada por el obrero, el campesino y el soldado de la Revolución. Respecto a tales personajes, Antonio Rodríguez afirma:

Diego Rivera renuncia a los cánones de la belleza clásica del Renacimiento y de la Academia —por convencionales, artificiosos o abstractos—, para tomar como modelo la belleza real del pueblo mexicano, particularmente la del indígena<sup>13</sup>.

No entra en el propósito de este trabajo abundar sobre la calidad pictórica de tan extraordinaria obra, cuyos reconocidos valores estéticos han sido ya analizados por los mejores críticos de arte, no sólo de México, sino también del extranjero, entre otros: Justino Fernández, Luis Cardoza y Aragón y Antonio Rodríguez. Por ello, volviendo a las analogías entre pinturas y corridos, hay que recalcar que en esos murales el artista no sólo canta; grita a voz en cuello los problemas humanos, sociales y nacionales que la Revolución

Mexicana puso al desnudo. Como muestra de tal aseveración, y en vista de lo reducido de este espacio, vayan a manera de ejemplos las siguientes correlaciones:

En el tablero *La noche de los ricos*, se glosa el verso:  
Dan la una, dan las dos,  
y el rico siempre pensando  
cómo le hará a su dinero  
para que se vaya doblando.

En la pintura se aprecia a conocidos capitalistas norteamericanos caricaturizados —tales John D. Rockefeller Primero o Henry Ford—, los que junto con Cresos mexicanos, todos acompañados por sus esposas, sentados frente a una mesa brindan con champagne, sin desviar para nada su atención de la cinta que reptaba sobre la mesa y que les indica las cotizaciones de la Bolsa. Tan ofuscados personajes aparecen bajo lo que se podría denominar el «patrocinio» de una enorme caja fuerte.

Este mural se homologa con aquél, llamado *La cena del capitalista*, del que el corrido describe:

El oro no vale nada si no hay  
alimentación,  
es la cuerda del reloj de  
nuestra generación.

En este pasaje, los ricos, obsesionados, ven monedas de oro hasta en la comida, mientras el soldado, el campesino y el obrero, provistos de los frutos de la tierra, miran con desprecio tan insólito comelitón.

Que diferencia con *El pan nuestro*, panel en el que la trilogía protagonista comparte con mística unción el pan cotidiano.

Aquí el canto relata:

La igualdad y la justicia que  
hoy tienen se debió a un solo  
frente que hicieron  
en ciudades pobladas y  
ranchos campesinos  
soldados y obreros.  
Ahora tienen el pan para todos  
los desnudos, los hombres  
de abajo.

Rivera también ridiculiza a los personajes que adoptan ideas extranjeras, y los considera enemigos del pueblo porque vuelven la espalda a lo nuestro, y en tales tableros no escapan a su atención los intelectuales. De modo que, en aquel titulado *El que quiera comer que trabaje*, el artista denuncia satíricamente a los representantes de un arte elitista, mientras el corrido dice:

Por cumplir del obrero los planes  
no se vale que nadie se raje  
se les dice a los ricos y holgazanes  
«el que quiera comer que trabaje».

Según afirmación del propio Diego, éste se autorretrató como el soldado que da un empujón a una figura (Salvador Novo) con orejas de burro que acaba de caer sobre su lira y ha perdido sus anteojos. mientras que

su mano izquierda conserva unas flores, las que aprieta sin atender a la paleta del pintor, hiriente crítica a la incomprensión de Novo para esos murales. Por otra parte, Antonieta Rivas Mercado, célebre escritora, socialité e impulsora y amiga de intelectuales de vanguardia, barre las revistas de éstos, entre otras, *Contemporáneos*.

Dentro de la misma línea irónica en el mural *Los sabios*, éstos son vistos por el obrero, el campesino y el soldado con caras sonrientes por considerarlos —según Diego—, personas ajenas a sus problemas. Ahí están José Juan Tablada, notable poeta introductor del haikú; Bertha Singerman, recitadora argentina muy de moda en esos años; Ezequiel A. Chávez, quien sentado sobre un montón de libros en los que se atiende a filosofías extranjeras, explica —como el gran mentor que fue—, la relación de estas categorías con nuestra cultura, mientras que José Vasconcelos, el promotor del muralismo mexicano —por no haber entendido el mensaje del pintor— es mostrado de espaldas sentado sobre el elefante blanco de sus «extraordinarios proyectos» con los que, según el sentir de Rivera, el escritor daba la espalda a «las esencias culturales de nuestro país»<sup>14</sup>.

Así, los impolutos personajes —campesino, soldado y obrero— se agigantan frente a las debilidades y corruptelas de los malos mexicanos, y si tal sublimación es uno de los muchos logros del cruento sacrificio, el artista no olvida en su «crónica», los antecedentes del suceso.

El corrido pictórico comienza con el gran tablero la *Revolución Proletaria*. En el Frida Kahlo —genial pintora y esposa de Diego—, en medio de un gran arsenal, provee de armamento a grupos de obreros, soldados y campesinos. Dos banderas, una con la hoz y el martillo y otra que ostenta el lema de Emiliano Zapata, «Tierra y Libertad», forman parte del lenguaje que anuncia el crucial momento, en tanto que la fotógrafa Tina Modotti y el también célebre muralista David Alfaro Siqueiros sancionan tal hecho.

Asimismo, las acciones bélicas también están reseñadas en *La Trinchera* y *El herido*. Pero el canto que inspiró a Rivera —más que la explicación o la secuencia histórica de todo ese trascendental acontecimiento— es la premonitoria referencia a las benéficas reformas que la Revolución traería para México y los oprimidos; y así entonan los versos:

Cuando el pueblo derrocó a los  
reyes y al gobierno burgués  
mercenario  
instaló sus «consejos» y leyes  
y fundó su poder proletario.  
En Cuautla Morelos hubo un  
hombre muy singular...  
justo es ya que se los diga  
hablándoles pues en plata  
era Emiliano Zapata muy  
querido por allá...

Pero además del campesino zapatista, todo el pueblo liberado corea al unísono:

Todo es un mismo partido ya  
no hay con quien pelear,  
compañeros ya no hay guerra,  
vámonos a trabajar.

No hay duda de que en tan mexicanas, poéticas y coloridas notas compuestas por Diego Rivera, el artista se

apodera con exaltada imaginación de la realidad, la recrea, y además afianza la proeza de los anónimos héroes, mismos que por su arte son redimidos mediante la unión y el trabajo. El pintor, al igual que Posada, ironizó, como buenos cantadores de corridos, y en el campo de esa dicotomía cotidiana, que forman la risa y el drama, nos entregan lo que constituye la «savia más rica de la historia», el sentir y discurrir de nuestro pueblo y su alma.

Diego Rivera abandona el tono punzante y continuado con el tema de la Revolución pinta varios murales en la capilla de Chapingo en las cercanías de la ciudad de México. Aquí en otra faceta de la lírica popular, la trascendencia de la epopeya, con un tono en el que lo trágico es el detonante, el muralista muestra algunos aspectos de la cruenta lucha, destacando ese drama en el que campesinos y obreros se vieron envueltos y si en la Secretaría de Educación Pública la idea es la representación clara que permita a quien se acerque a estos murales entender la crítica a los opresores y el resurgir de los oprimidos, ahora en Chapingo Rivera emplea los símbolos para dentro de una mayor gravedad señalar el proceso revolucionario.

En Chapingo se observa el mismo cuidado serio y profundo, remarcado por tonalidades atemperadas sepías con fugacidad de colores vivos, o zonas trascendentes acentuadas sobre todo con rojos tierra, que ya había empleado en murales como *La maestra rural* o *La muerte del peón* de la Secretaría de Educación Pública.

Rivera como en muchos otros casos ha dejado un breve texto en relación con su quehacer en la capilla de Chapingo:

...la arquitectura de la capilla prestábase admirablemente al decorado pictórico... el pintor pudo empujar tal vez más allá que en sus otros trabajos, la parte de oficio y llevar a cabo un trabajo homogéneo. La decoración consta de la bóveda, cubo del antiguo coro, cubo de entrada de la capilla, gran muro del fondo y muros laterales de la misma, en la bóveda, dadas sus condiciones, empleó el autor desnudos para la decoración, así como en el gran muro del fondo, cuya composición está destinada a ligar la bóveda con los muros laterales sobre los cuales habrá en aquellos que están a contra-luz, desnudos, y en los que les hacen frente composiciones de un carácter más concreto y familiar. El pintor se ha esforzado por comunicar el estilo arquitectónico de la capilla —renacimiento español— con una estética genuinamente mexicana, sin que esto quiera decir pintoresco o arqueológico. El asunto que sirve a esta decoración, floración y fructificación, fenómenos que proyectan su símbolo natural sobre el desarrollo de la vida del hombre productor, CAMPESINO Y OBRERO. El pintor se permite insistir, pues que de los sistemas —o asuntos— de sus pinturas, ha hablado, en que cuando los trata, cuando los escoge, lo hace para hacer posible la absoluta sinceridad para su espíritu y la completa libertad plástica para su oficio de pintor, pues el tema alegórico o simbólico o tema abstracto, permite desprender de la esclavitud exterior del asunto «realista» y realizar lo necesario para que, de acuerdo con los muros que las sustentan y las fuerzas internas de la arquitectura y las necesidades de luz y sombra de sus accidentes la pintura decorativa sea en sí misma VERDAD...

Reiterando lo dicho por Diego Rivera la simbología de las pinturas se inscribe en una homologación entre el proceso biológico de la floración y fructificación de las plantas y el proceso del desarrollo del existir del hombre productor campesino y obrero.

Si en los murales de la Secretaría de Educación Pública Diego Rivera se vio limitado al tamaño de los paneles en los que ejecutó el corrido de la Revolución o el corrido de Zapata, ahora la disposición de la capilla le permitiría aprovechar el espacio de una mejor manera y expresar continuando con una «estética

genuinamente mexicana» lo más bellamente que le fue posible la belleza indígena, mestiza o criolla. Es importante recalcar que con el muralismo se inicia una estética mexicana, una estética de lo mexicano «que reinstaura la verdad funcional a la gran pintura decorativa». Según Justino Fernández —nuestro hasta hoy no superado crítico de arte— con esta obra de Chapingo «Diego Rivera se liga a toda la gran tradición del arte de occidente».

Capilla extraordinaria, en ella imperan el orden, la grandiosidad, la armonía de colores y de formas. Estas pinturas no fueron tarea fácil para el artista, se presentaron algunos problemas que tuvo que solucionar, mediante el establecimiento de dos líneas paralelas: la gestación del movimiento revolucionario y la germinación botánica no hay duda de que Diego manifiesta con un mayor sentimiento y energía, génesis y devenir revolucionario, que la evolución natural del hombre ligado al desarrollo botánico. Impactantes y de profunda belleza y significado son los grandes desnudos femeninos, esas representaciones magistrales de la madre tierra, de la «germinadora» que se pueden equiparar con los grandes desnudos de la historia del arte universal.

Para Justino Fernández, es la tierra dormida en cuyas manos brota, nace una semilla, el desnudo con el que Rivera alcanza «su máxima grandeza y delicadeza». El crítico nos advierte «la carne está modelada con pequeñas pinceladas multicolores que vistas en detalle recuerdan la técnica impresionista». Por lo que es posible considerarlo en igual rango con los desnudos de Tiziano y la Venus de Velázquez, Madame Recamier de Jacques Louis David, la maja desnuda de Goya, etcétera. Para Fernández con sólo este desnudo Diego podía haber sido considerado como el gran maestro del arte de la pintura. Es importante también destacar en estos murales de Chapingo los dos cuadros pintados en el acceso al interior de la capilla, al traspasar la puerta de entrada y bajo la bóveda del antiguo coro, poseedores de una composición trágica, conmovedora. Bajo tierra en medio de un corte transversal se ven los cadáveres de Zapata y de Montaña, envueltos en sarapes rojos y sobre ellos en la superficie de la tierra fructifica el maíz y una gran flor hace de marco a la ventana circular casi al eje central del muro. La muerte fecunda la vida, y son los revolucionarios más destacados, más populares, Zapata y Montaña, los dos caudillos, quienes con su muerte fecundan la revolución.

No hay duda que en tan mexicana «poética» y coloridas notas compuestas por Diego Rivera, el artista se apodera con exaltada imaginación de la realidad, la recrea, y además afianza la proeza de los anónimos héroes suficientes mismos que por su arte son redimidos mediante la unión y el trabajo de Diego Rivera, al igual que José Guadalupe Posada, deambulando entre la ironía y la expresión dramática, ambos como buenos cantadores de corridos y en el campo de esa dualidad dan paso a ese rico filón de la historia a ese discurrir de nuestro pueblo y su esencia y aquí cabría como en los corridos repetir el tan sonado estribillo final:

Vuela vuela palomita  
y elévate a lo lejano,  
sí señores aquí os dejo  
el alma del mexicano.

## NOTAS

1. DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. «Literatura popular contemporánea», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Volumen VI, 21, (1953), pp. 31-33.
2. CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *José Guadalupe Posada*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1964, (Colección de Arte Nº 15), p. 2.
3. PELLICER, Carlos. «Palabras y música en honor de Posada», Varios, *José Guadalupe Posada. Ilustrador de la Vida Mexicana*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1963, p. 78.
4. FERNÁNDEZ, Justino. *El Arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, p. 202.
5. CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *José Guadalupe...* p. 10.
6. Ibid., p. 14.
7. WOLFE, Bertam D. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México, DIANA, S.E.P., 2ª ed., 1986, p. 43.
8. *Diego Rivera. Textos de Arte*, recopilados por Xavier Moyssén, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 144. (Estudios y Fuentes del Arte en México LI).
9. Ibid., p. 123.
10. CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Diego Rivera. Los frescos en la Secretaría de Educación Pública*, México, S.E.P., 1980, p. 10.
11. WOLFE, Bertam D. *La fabulosa vida...* p. 175.
12. Citado por Antonio RODRÍGUEZ, en su Introducción a *Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de Educación Pública*, México, S.E.P., 1980, p. 25.
13. RODRÍGUEZ, Antonio *Diego Rivera...* p. 27.
14. Ibid., p. 122.